

# Açúcar poeira, pólvora, poesia

*Ana Luiza Andrade*

---

*a Lauro de Oliveira*

A partir de uma sociedade finissecular cada vez mais centrada na produtividade, na capitalização do tempo e na instrumentalização do homem pela máquina tecnológica, os progressos da ciência se desenvolvem no sentido de uma industrialização de alimentos e uma padronização de paladares, pautados por uma política medicinal fisiológica de enxugamento de excessos da qual escapam matérias como o tabaco e o açúcar. Hoje meras curiosidades e às vezes causando polêmica em rodas sociais “politicamente corretas”, à exceção de uma alta cúpula elitista que cultua o charuto como um “novo” sectarismo, detecta-se uma desvalorização indiferenciadora de mercadorias como o tabaco e o açúcar. Como consequência irônica da uniformização de mentalidades, estas matérias acabam por serem relegadas ao esquecimento, a despeito de terem experimentado oposições culturais extremas e variedades ricas e marcantes.

Reduzidos literalmente a fumaça e a pó, à condição residual de tempos coloniais a partir dos quais se aceleram as trocas modernas entre o novo mundo e o velho, da cinza poeirenta em sua trivialidade, o tabaco e o açúcar despertam os sentidos ao significar metonímias representativas de elos históricos que reatam o fim do renascimento ao início da modernidade, ocasião em que se desenvolvem um pensamento utópico e um pensamento científico formadores de uma burguesia dividida entre a magia e a razão, a máquina divina e a técnica, o conservadorismo do poder monárquico centralizador e a abertura dos centros mercantilistas.

Em sua *A expressão americana*, o escritor cubano Lezama Lima reforça a expressão cultural de um criolismo americano com a idéia orientalista do banquete literário que, tendo se iniciado através do comércio colonial de iguarias, acaba proporcionando um refinamento estético americano aos

europeus:

No banquete literário, o americano vem cumprir a função daquele que realiza a prova maior. Depois das bandejas que trazem os assados, as frutas sorridentes e o costelame auroral do crustráceo, vem a perinha postreira, como podia ter sido o confeito ou o creme para repassar com o azeite ou o bolinho, que serve de intermediário entre o fogo e o estufado. O ocidental, treinado na gota do alambique, acrescenta a moagem da essência do café, trazido pela magia das culturas orientais, que oferece o deleite de algumas *overturas* à turca realizadas por Mozart, ou a referência que já fizemos a algumas cantatas alegres em que se entretinha o majestoso divertimento bachiano. Era essa essência, uma espécie de ponto a mais na doçura do creme, um luxo ocidental que ampliava com essa gota oriental as variantes metafísicas do gosto<sup>1</sup>.

Ao contrário da sobremesa civilizada, o que dá distinção ao que segundo Lezama se qualifica como “rotundo ponto final da folha de tabaco”, é o seu dom natural. Em suas palavras: “O americano trazia a esse refinamento do banquete ocidental o outro refinamento da natureza. Um terminar com um sabor de natureza que recordava a primeira etapa anterior às transmutações do fogo”<sup>2</sup>.

Por entre cultivos que remontam à passagem entre natureza e cultura, a literatura vai refletir um corpo cultural orgânico-maquínico que paradoxalmente exclui, com o metal do capital industrial, o elemento laborativo da terra do regime escravista. No entanto, esta dobra desterritorializadora dos ciclos orgânicos, correspondendo aos efeitos das políticas perversas que extraem da dureza do senhor a docilização escrava, reflete-se na estética do duro no dócil industrial. Isto porque, nas passagens de um corpo cultural antigo a um moderno, a cisão de um corpo social entre carência e excesso se reflete na economia extrativa da maioria parasitária para a produção dos banquetes de mesa farta elitista do fim do século. Se o lado doce se dobra ao duro, no inverso da moeda, o lado duro se desdobra nos fragmentos industriais, relativos às séries proliferantes da indústria capitalista<sup>3</sup>.

Porém a referência específica às matérias ou mercadorias açúcar e tabaco enquanto objécteis<sup>4</sup> destas trocas comerciais que remontam a tempos coloniais relata-se pela primeira vez por Fernando Ortiz em suas viagens transculturais<sup>5</sup> do novo ao velho mundo e vice-versa, através das quais elas próprias se transformam, ou transformam-se os paladares, e conseqüentemente toda uma estética cognitiva<sup>6</sup>.

O modo como aqui vemos estas trocas em suas passagens à modernidade só pode ser, de acordo com o pensamento crítico de Walter Benjamin, a contrapelo de uma história que funciona dentro de uma lógica capitalista<sup>7</sup>, registradora exclusiva das suas etapas progressistas como disparates de uma

máquina esquizofrênica de acordo com uma política econômica cada vez mais consumista. Esta lógica funciona como resultado da entrada em vigor de uma lei do desejo que se torna a lei do mercado, desejo e *jouissance* se reduzindo a estipuladores de preço na esfera da economia política e os valores se dissolvendo no valor do mercado<sup>8</sup>.

Decifrar a economia simbólica dos processos transformativos culturais tanto do tabaco quanto do açúcar é reconhecer a força de abstração fantasmática representada na mercadoria pela qual a matéria se reanima, resgatável em seus movimentos históricos, nas etapas substitutivas de um sistema econômico geral, e através do valor cambiante nela impresso de acordo com o trabalho e o estímulo artificial recebido. A partir dos relatos das matérias-primas se retraçam diferenças fundamentais que se apagaram por uma história que se oficializa e se capitaliza, indiferenciando entre escritos sobre o tabaco de escritos sobre o açúcar com respeito a estas trocas.

## 1. Um contraponto antecipado entre Ortiz e Freyre

*Diríase que el trabajo del azúcar es un oficio y el del tabaco es un arte.*

FERNANDO ORTIZ, *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*

*Searas do Brasil, eu vou cantar-vos,  
E o que verteis, ó Arundíneos Gomos,  
Rival do Mel yblêo, suave Assúcar.  
Trilhar me agrada os conhecidos Campos,  
E os Lavradores regular da Pátria  
Por certa Lei; ou semeando estendam  
Canaviais, ou em diversa quadra  
No prelo esmaguem as cortadas Canas;  
E espremidos os purguem, e na chama  
Os sucos lhe condensem; ou já densos  
De novo expurguem, té que rijo Assúcar  
Nívea brancura depurados vistam.*

PRUDÊNCIO DE AMARAL, JOSÉ RODRIGUES DE MELO, *Geórgicas Brasileiras*

A partir do enfoque irreverente do livro de Cabrera Infante *Holy Smoke*<sup>9</sup>, li um artigo curto sobre um início de contraponto entre Ortiz e Freyre, intitulado “Don Tabaco e Seu Açúcar”, de Peter Burke<sup>10</sup>, mas este fica limitado ao contraponto sobre os autores, mais do que aos próprios relatos de Don Tabaco e de Seu Açúcar mencionados no seu título. Fica também de fora, talvez por se tratar de um historiador, o interesse que estes relatos em suas dobras barrocas

possam despertar a um leitor de literatura<sup>11</sup>, justamente pela carga alegórica<sup>12</sup> nele contida, que esconde/ornamenta os interesses econômicos despertados por estas matérias, em sua inédita e atual forma de contar-se, considerando-se, principalmente, que, quer queiramos ou não, nosso mundo hoje gira em torno de economia. Em um resgate do sentido grego original formador da palavra economia (*oikos* – casa, e *nomos* – governo, lei), reside o cunho fundacional cultural que tanto atraiu os mencionados autores às primeiras casas e aos primeiros cultivos de seus respectivos territórios. Eles relatam, através destas matérias/mercadorias a história negligenciada de sua fundação cultural e estética (o sabor-saber) diante da ameaça antecipada de sua própria desterritorialização.

Se Don Tabaco se libera da fumaça dos sonhos utópicos (ou até das cidades de fumaça) do novo mundo<sup>13</sup>, Dona Açúcar (o feminino será explicado mais adiante) é oriunda da extração representativa da exploração do novo pelo velho mundo. Quando Fernando Ortiz faz o seu contraponto entre o tabaco e o açúcar, ressalta as qualidades do tabaco nativo em detrimento das do açúcar transplantado, junto com o engenho. Constrói uma analogia barroca entre os inícios e os fins do tabaco, restituindo as continuidades perdidas entre a raiz da planta, o enrolar das folhas da planta, o ato de fumar e o ato de ler, redescrivendo as maneiras físicas de seus hábitos (mascar, cheirar, fumar, folhear) derivando as variedades maiores e menores e diferenciando-as segundo etnia, classe, religião, sexualidade etc. através de seus instrumentos: nos cachimbos, nos charutos, nas cigarrilhas, nos cigarros. Sobre tudo, Ortiz recupera historicamente as transculturações do tabaco desde sua raiz nativa cubana, em sua rota dos indígenas aos europeus, e a do açúcar, ao contrário, em sua rota estrangeira dos africanos à globalização, com o advento da indústria.

Quando, por outro lado, Gilberto Freyre parte das relações coloniais entre escravo negro e senhor branco, em *Casa Grande e Senzala*, para assinalar a morte do índio pela monocultura açucareira<sup>14</sup>, também recupera, analogamente, as transculturações do açúcar: étnica, do branco ao negro; social, da mão escrava da doçura à dureza do trato senhorial; religiosa, do muçulmano ao cristão; sexual, dos ritos de iniciação do adolescente filho do senhor com a escrava negra (principalmente), chegando à transculturação de uma economia doméstica predominantemente portuguesa à afro-brasileira. Tanto em *Casa Grande e Senzala* como em *Açúcar*, Freyre também chega à reversão colonizado/colonizador que Ortiz havia apontado em relação ao tabaco, quando atesta a mudança americana do paladar europeu a partir da mistura de

sobremesas e doces vindos do Brasil.

Se Fernando Ortiz parte da manufatura para chegar à industrialização do tabaco no cigarro em suas marcas globalizadas, e, como consequência, da variedade qualitativa de paladar à minguada variedade mais contemporânea de seus hábitos, Gilberto Freyre parte do engenho de açúcar com suas bases pré-industriais remontando aos textos coloniais, e portanto da quantidade representativa da mercadoria com os grandes lucros coloniais quando o açúcar era escasso no resto do mundo; e também da sua então minguada variedade (mascavado, branco fino, redondo e fechado, branco macho, branco batido, mascavado macho, mascavado batido<sup>15</sup> etc.) para chegar, inversamente, à elaboração sofisticada implícita na cozinha da casa-grande, à variedade de doces refinados, cujas etapas seriam análogas, em virtuosismo artesanal, às dos charutos de Ortiz. Se este último exalta o refinamento da elaboração e a aristocracia do hábito, o primeiro exalta a excelência do “doce fino” nordestino, a sua fidalguia, ao lado do doce de tabuleiro de feira rústica<sup>16</sup>.

Em contrapartida, em relação aos modos de produção, enquanto Ortiz destaca um modo comunitário de plantar e colher nas vegas radicalmente oposto ao do latifúndio escravocrata açucareiro em Cuba, Freyre destaca a parte de trás e não a de fachada da casa-grande: a cozinha, as mulheres negras, sua música, seus ritmos sensuais e todo um modo manufatureiro que era menosprezado, não só pela aristocracia pré-industrial dos engenhos, mas por toda uma cultura progressista e até uma academia em sua tendência a canonizar as novas tecnologias e um secreto repúdio ao que lembrasse a escravidão. Se Ortiz destaca a região urbana de Cuesta Abajo em Havana para o cultivo do tabaco, Freyre destaca o Nordeste brasileiro dentre outras regiões (Rio de Janeiro e Pelotas) urbanas do “complexo açucareiro”. O aparato artístico do tabaco equivale ao aparato artístico do açúcar: se um exige piteiras, escarradeiras, narguilés, cachimbos etc., o outro exige açucareiros e colherinhas, “louça fina ou de prata lavrada”. Ortiz direciona o seu tabaco da fidalguia à socialização, para equipará-lo ao açúcar, enquanto Freyre faz o caminho inverso ao mostrar que é através da elaboração das receitas que o açúcar vai se civilizar. Para Freyre, “a graça civilizadora do açúcar quebra o agreste das plantas”<sup>17</sup>. Se o primeiro naturaliza, voltando-se para as folhas primeiras, o segundo desnaturaliza, voltando-se para o processo de elaboração, para a arte culinária do doce como arte civilizadora.

No entanto, de ambos os relatos se pode extrair resgates importantes de um perdido calor de virtuosismo de mãos operantes, integradas, mãos hábeis

e ágeis que manobram, manipulam, constroem objetos, instrumentos, esculpem, pintam, cavam, tocam, escrevem: artesanía, artesanato, artifício, arte. Quando Antonil observa que nos tempos coloniais o escravo era “os pés e as mãos do senhor”<sup>18</sup>, percebe-se que por uma estranha ironia, o homem hoje é escravo da máquina e não usa nem as mãos nem os pés. O ato de ligar e desligar que vai automatizar as ações, escraviza as mãos e os pés ao mecanismo e desvincula o corpo do homem das mãos, ao instrumentalizá-lo, desterritorializando-o do seu próprio corpo orgânico. Como ainda observa Ismail Xavier a respeito do cinema, o olhar do homem “é um olhar sem corpo”<sup>19</sup>. Ao se distanciar das ligações orgânicas de si mesmo, tornando-se instrumento da tecnologia que se representa no cinema, no computador e em todo o audiovisual, o homem se desterritorializa de um sentido de “cultura” como “labor”, lavoura, cultivo do solo, terra como matriz, passando de uma antiga sensibilidade que valorizava a pertença, à nova sensibilidade que valoriza o consumo.

## **2. Da cana, matéria-prima, ao açúcar, mercadoria: as artes de engenho**

*Soy la mulata rumbera  
Que baila al son del bongó;  
Nadie baila como yo  
Desde Güira a caimán.  
Cuando muevo la cadera,  
Huele el aire a azúcar cruda*

*LA MULATA CANDELARIA, Alfonso Camín*

Traçar a origem cultural da cana, matéria-prima, e da mercadoria fundacional brasileira no seu produto açúcar, em suas passagens literárias e culturais à modernidade significa assinalar, na sua etapa histórica de mercadoria colonial, a passagem de uma a outro, primeiro através da moenda do engenho, e, depois, na sua etapa histórica de industrialização, a do engenho à usina. Estas etapas de passagem de uma a outra forma de produção açucareira, intermediadas pela técnica e suas mudanças, analogamente à passagem dos textos coloniais às texturas modernas, marcam-se nitidamente a partir das suas formas/formações manufatureiras, as econômicas assim como as literárias, que antes da reprodutibilidade técnica<sup>20</sup> eram centradas no dom da natureza e no tempo do ócio, e passam, depois dela, às formas culturais industrializadas centradas no capital extraído ao tempo do negócio e à mercadoria como produto final da técnica fabril, centro ao redor do qual gira a sociedade consumista<sup>21</sup> de hoje.

Machado de Assis, em uma crônica em que se refere a uma “confeitaria

portátil” sarcasticamente menciona uma *literatura confeitológica*, ou seja, uma literatura que, analogamente ao doce industrializado, se esquece das artes manuais de experiência “de bilro” e “de tacho” (aludindo ao efeito anestésico das reformas capitalistas de importação da técnica inglesa que nos trazem o bife crú e o sanduíche, quase antecipando o popular e atual “hamburger”) <sup>22</sup> ou dos relatos de base na experiência e na elaboração orgânica de seus temas, passa então a se “reproduzir” pelas fatias industriais jornalísticas de tempo economizado. Assim como Machado, José Martí em curto conto em *La Edad de Oro*, “Nena Traviesa”<sup>23</sup>, mostra princípios pedagógicos na manufatura do doce, que constituía, no fim do século XIX, treino necessário para meninas aprenderem a valorizar uma cultura de labor, cujas raízes iluministas a iniciavam no respeito tanto pelo labor impresso na palavra escrita como pelo cuidado impresso na feitura do doce, cuja manufatura implícita era artesanal e refinada como a da arte de se fazer um livro.

Porém, as origens engenhosas da mercadoria açúcar nos remetem aos primeiros relatos de suas trocas, mais especificamente aos textos coloniais tais como *Frutas do Brasil, Numa Nova e Ascetica Monarquia* de Frei Antonio do Rosário, Missionário de Olinda, de 1701<sup>24</sup>, *Cultura e Opulência*, de Antonil, de 1711<sup>25</sup>, *Sermão XIV*, de Vieira, de 1633<sup>26</sup> e *Geórgicas Brasileiras (Cantos sobre as coisas rústicas do Brasil)*, de José Rodrigues de Melo e Prudêncio do Amaral de 1781<sup>27</sup>, textos que se tecem a partir das artes de engenho, artes essas que, através de um entendimento básico da economia colonial<sup>28</sup>, não eram outras senão as de extração, tanto no seu significado literal de extração do açúcar da cana, como no sentido alegórico de economia extrativista, ou seja, como extração do lucro representado pelo açúcar nas trocas de mercadoria das colônias.

A partir de dois artigos que já discorrem a esse respeito<sup>29</sup>, a extração de engenho em torno da produção literária do que ficou conhecido como “ciclo do açúcar” resultaria em significados culturalmente aproximados, tanto na Cuba sobre a qual relatam tanto Fernando Ortiz como Menegildo<sup>30</sup> ou Estéban, o famoso *cimarrón* entrevistado nos anos 60 por Barnet, quanto no que se lê a esse respeito no Brasil a partir de Freyre, seguido por muitos poetas. O cubano Barnet relata, através do ex-escravo foragido Estéban, que uma coincidência irônica faz do cachimbo, objeto tradicional de trocas de fumaças entre os negros africanos, cujo nome é oriundo de *kixima* em ioruba, querendo dizer “coisa oca”, ter o mesmo significado de um engenho pequeno<sup>31</sup>, em Cuba. É uma ironia pois o objeto cachimbo, enquanto engenho, sintetiza a extração

material de duplo referencial ( tanto se refere ao tabaco como ao açúcar) e também no sentido em que ambos remetem à ambigüidade sensória de dor e deleite que vem da dobra escravista do duro senhorial na docilidade do escravo: se no cachimbo/engenho se moscava o açúcar, isto implicava tanto a dor da passagem pela moenda cujo engenho cruel moía a cana junto com o escravo, como o prazer derivado das fumaças do cachimbo (que no Brasil é só o objeto para fumar), ou que vinha da doçura do mel da cana. Pois a purgação do açúcar, como já em 1711 havia registrado Antonil em relação aos engenhos brasileiros, estendia-se à dos escravos, do modo mais cruel possível de se extrair doçura. Eles eram, de fato, considerados “peças” da máquina do engenho e confundidos ao produto que dele se extraía, o açúcar, justificando assim o labor<sup>32</sup> de ambos através da purificação das almas, no sentido cristão. A dor deste processo, em Antonil, se desloca metaforicamente da “peça” do engenho que é o escravo, ao produto açúcar. Alfredo Bosi percebe uma correspondência neste modo extrativista doloroso das “lágrimas da mercadoria”<sup>33</sup>.

De fato, o relato dos processos do engenho de açúcar de Antonil, cujos engenhos se ligam aos códigos convencionais da época, visa o lucro ao descrever e prescrever economicamente as estruturas mecânicas do engenho e os processos de capitalização nas transformações da cana desde a moenda na passagem pré-industrial pela série de “casas”<sup>34</sup> ao encaixotamento do açúcar em seus diversos “tipos” de refinamento, destes dependendo sua qualidade e seu destino, para as cidades ou para sua exportação para o reino. No entanto, na casa de purgação do engenho os escravos cujas vidas se queimavam, transformadas em fumaças extraídas ao cachimbo do senhor, vertem as lágrimas do açúcar pelo seu labor, num processo partenogenético da matéria (que evoca uma matriz e suas casas filiais reproduzidas industrialmente) parto este que deriva de uma concepção cristã também encontrada no *Sermão XIV* do Padre Vieira, em que “assim como na oficina de toda a Paixão”, “se espreme o sumo dos frutos, assim foi espremido todo o sangue da Humanidade sagrada”. Daí que o parto, ou o modo como se dá a extração, equivale ao Engenho, sinônimo de Calvário assim como *Pro torcularibus*, ou “para os engenhos” significar onde

se espreme e tira o sumo dos frutos, como na Europa o vinho e o azeite, (...); e porque estes, em que no Brasil se faz o mesmo às canas doces, e se espreme, coze e endurece o sumo delas, têm maior e mais engenhosa fábrica, se chamam vulgarmente Engenhos<sup>35</sup>.



### 3. Do engenho à usina

João Adolfo Hansen observa que as operações do engenho jogam com “equivalências e oposições”, o engenho funcionando como “ornato dialético” enquanto “o procedimento da elocução evidencia-se, assim, não como técnica clássica de ornamentar um discurso próprio, mas como operação dominante que se dá a ver como *encenação da convenção retórica*”<sup>36</sup>.

A textura do açúcar se marca, de fato, pelas regras de uma operação que, na passagem para as texturas poéticas modernas, se conserva como *encenação da convenção retórica* de maneira exemplar no poema “Moenda de Usina” (1978) de João Cabral de Melo Neto, quando o dobrar-se da cana não é só o dobrar-se do sujeito no objeto<sup>37</sup>, no sentido do materialismo histórico, mas é também textura feminina que se transforma pela moderna máquina de produção de corpos dóceis<sup>38</sup>: a cana, “antes esbelta e linear” e que lá chega “despenteada em sem rima”, provoca uma força sonora de intensidade explosiva e revolucionária em sua queda espetacular, ao passar simultâneo da moenda à página repentina e violentamente, e da desordem à ordem, como por um matadouro de exercício regimentar. “Na usina cai de guindastes,/anárquica, sem simetria:/ e até que as navalhas da moenda/ quebrando-a afinal, a página,/ a cana é trovoadas, tropeja,/ perde a elegância, a antiga linha,/ estronda com o sotaque gago /de metralhadora, desvaria./ Não fossem as saias de ferro/ da antemoenda que a canalizam,/ quebrar-lhe os ossos baralhados/ faria explodir toda a usina./ Nas moendas derradeiras tomba/ já mutilada, em ordem unida:/ não é mais cana multidão/ que ao tombar é povo e não fila:/ ao matadouro final chega / em pelotão que se fuzila”<sup>39</sup>.

Esta é a textura feminina que além de “dobrada” na sujeição literária à página impressa do texto poético cujo fazer não é mais orgânico mas industrial, no salto engenhoso de Cabral, alude à mesma *encenação da convenção retórica* por cuja via a cana docilmente remonta ao texto colonial *Frutas do Brasil*, de Frei Antonio do Rosário, Missionário de Olinda, de 1701. Neste texto, em síntese, o ananás é o rei pois, além de visualmente possuir a coroa e o manto de brocado, liga-se a outras qualidades extraídas à concepção cristã do engenho de onde se extrai este fruto. E a cana é a rainha das frutas pois dela se pode extrair tanto a doçura como a docilidade, ou até a origem de tudo o que é doce, o que também, como no caso do ananás, figura dentre outras qualidades que a tornam fruta engenhosa de concepção cristã. Transcrevo aqui algumas de suas linhas para o português moderno:

Se o Ananás é Rei dos pomos da América pelas prendas com que a natureza o

coroou, e qualidades de que o dotou; a cana de açúcar, por mercê da mesma natureza, e parecer do mundo todo, é dignamente a Rainha deste vasto, e doce Império do Brasil, pelo qual se pode dizer, o que outro pastor disse da sua amada, e doce pátria:

*Nos patriae fines, & dulcia linquimus arva.*

As melhores frutas são as mais saborosas. As mais saborosas são as mais doces: a cana de açúcar é tão doce, que é a mesma doçura, porque dela se faz o açúcar, de que procede toda a doçura do mundo; & fruta que não só é doce, *mas a origem do que faz tudo doce*; fruta que não só é doce, mas a mesma doçura, coroe-se por Rainha das frutas<sup>40</sup>.

Evidentemente tratava-se então de uma encenação retórica de textos que dialogavam entre si, mas que, ainda assim, transporta a mercadoria desta economia colonial alegoricamente extraída às texturas poéticas modernas com a força acrescentada, no caso de João Cabral, do efeito catastrófico do corte pulverizador da máquina-moenda da usina<sup>41</sup>: o fuzilamento em massa. A engenharia moderna da poesia de João Cabral mostra a cicatriz precoce (“Menino de Engenho”) que cinde sujeito e objeto na poesia, a marca do “sorriso aberto” da cana, “que disfarça o que dentro é urtiga” (“A Arquitetura da Cana-de-Açúcar”) na passagem da cana do engenho à produção industrializada da usina, técnica moderna cujos avanços se produzem nos cortes elétricos de turbina, o que a associa a “novos” poderes engenhosos- a eletricidade, o auto-arranque<sup>42</sup> -, eliminando consideravelmente a experiência do trabalho manual do homem, aumentando a velocidade do mecanismo, e estabelecendo os parâmetros para a estética de uma nova ordem: a dos corpos dóceis ou público de massa, facilmente manipulável pelo poder autoritário detentor da técnica<sup>43</sup>.

Em contrapartida, já a contracena modernista antecipada nas duas estrofes do poema “A Casa grande de Megaípe” de Ascenso Ferreira favorece a chegada da usina para destruir as já insuportáveis e decadentes “coisas bonitas da linda casa-colonial cheia de assombrações...”:

Então a Usina não pôde mais!

Mandou meter a picareta nas pedras lendárias,  
Destruir os quartos mal-assombrados,  
Enxotar os fantasmas de saias de seda  
E capas de ermitões,  
Respondendo, insolente, à falação que se levantou:

“Olha a volta da turbina,  
da turbina, da turbina,  
da turbina da Usina,  
da Usina brasileira!

Olha a volta da turbina,  
da turbina, da turbina,

da turbina da Usina,  
da Usina brasileira!<sup>744</sup>

O tom de acolhimento da usina moderna por Ascenso Ferreira, antecipador do conhecido *Trem de Ferro* de Manuel Bandeira, por exemplo, é quase o de um futurista, inclusive pelo aproveitamento aliterativo do som repetitivo da turbina, ao contrário de Carlos Pena Filho (1929-1960) que, antecipando o famoso *Morte e Vida Severina* de João Cabral, em *O Regresso de quem estando no mundo, volta ao sertão*, destaca a destruição do tempo pela usina. Cito algumas estrofes:

Entre canas, pelo rio  
Claríssimo, aí começo,  
Sob o duro sol do estio,  
Meu luminoso regresso.

Árvores gordas se espalham  
Nesta flora feminina;  
Chão de açúcar, terra doce  
Que se arredonda em colinas

Outrora, aqui, os engenhos  
Recortavam a campina.  
Veio o tempo e os engoliu  
E ao tempo engoliu a usina.

Um ou outro ainda há que diga  
Que o tempo vence no fim:  
Um dia ele engole a usina  
Como engole a ti e a mim.

A destruição do tempo pela usina, evidentemente tem a ver com um tempo poético ou de ócio, um tempo de engenho que se dá ao tempo ou um tempo sem tempo, como no poema de Joaquim Cardozo<sup>45</sup>, em todo o caso um tempo inconforme<sup>46</sup> ao tempo assalariado e fabril da usina que equivale ao *time is money* da produção industrial ou o tempo de um homem que se deixou dominar pela técnica através da crença progressista, o tempo descontínuo atual, cujos cortes capitalistas fragmentam a vida e a subjetividade humana<sup>47</sup>.

#### 4. Fogo no canavial

Vários poemas de Nicolás Guillén são evocados pelos de João Cabral, na colocação dos andaimes de uma engenharia poética de construção moderna. “Caña” (1933) trata do tema do açúcar assim como muitos outros de Guillén. Porém aqui, como em João Cabral, a simplicidade aparente esconde a complexidade:

El negro  
junto al cañaveral.

El yanqui  
sobre el cañaveral.

La tierra  
bajo el cañaveral.

Sangre!  
que se nos va!<sup>48</sup>

Se a cana e o homem se igualam, voltando à condição escrava da máquina colonial, o ianque domina o canavial porque a terra, ao nutri-lo, é a base econômica de extração do sangue/suor do trabalho cubano que completa o quadro de lógica capitalista implacável. É evidente que o sangue também remonta à origem da linhagem cubana que se vê ameaçada de desterritorialização (ou seja, se vê ameaçada de expulsão da terra-mãe, solo nativo de origem, território de pertença). Em outras palavras, em Guillén, como no título do poema de João Cabral, a “cana” é “dos outros”. A última estrofe trata de um sangramento coletivo que lembra o fuzilamento coletivo do poema-usina de João Cabral. No entanto, a desumanidade da máquina, no segundo, remete ao corte da mão humana de toda a produção. Não existe mais quem “manipula” pois não há mais ninguém com a mão na roda, e quem é manipulado (a cana-multidão, a cana-povo). Na automação, as diferenças equivalentes às subjetividades entre as canas, a caiana, a cana-roxa, a cana-fita (citadas no poema “Trem de Alagoas” de Ascenso) desaparecem e tudo acaba virando massa amorfa, público de massa.

Jorge de Lima, em seu “Bangüê” (*Poemas Negros*, 1925-1930), parece unir dois inimigos – a usina e os ianques – a tecnologia e o lugar onde ela é produzida e vendida, ambos mencionados nos poemas acima. Estes vão contra o engenho antigo de sua infância:

Cadê você meu país do Nordeste  
Que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra?  
Ah! Usina, você engoliu os bangüezinhos do país das Alagoas!  
Você é grande Usina Leão!  
Você é forte, Usina Leão!  
As suas turbinas têm o diabo no corpo!  
Você uiva!  
Você geme!  
Você grita!  
Você está dizendo que USA é grande!  
Você está dizendo que USA é forte!  
Você está dizendo que USA é única!

## O açúcar

Mas eu estou dizendo que você é triste como uma igreja sem sino,  
Que você é mesmo como um templo evangélico!  
Onde é que está a alegria das bagaceiras?  
O cheiro bom do mel borbulhando nas tachas?  
A tropa dos pães de açúcar atraindo arapuás?  
Onde é que magem meus bois trabalhadores?  
Onde é que cantam meus caboclos lambanceiros?  
Onde é que dormem de papos pro ar os bebedores de resto de alambiques?

Assim como Jorge de Lima, o poeta Ascenso Ferreira não foi somente a favor da usina. Reconhece nela a maquinaria destruidora, como as “panzer” que tomam “de assalto” a “Recife colonial” “abatendo por terra todas as tradições”(“Vamos embora, Maria”). É a mesma técnica da turbina aperfeiçoada na engenharia cabralina pela qual o açúcar vira poeira, cana que é povo submisso, assujeitada ao tirânico poder de dissolução da lâmina, cana matéria-prima que já é açúcar, seu produto, pois a padronização os indiferencia como a proletarização, é condição “denominador” como a do cassaco de João Cabral, pois dele “Dizendo-se cassaco se terá dito todos”, parecendo “cruzamento de caniço com cana” “não é mais maciço[...]. Não só puxa ao caniço/puxa também à cana/ mas à cana de soca/ repetida e sem força:/-a cana de fim de raça,/ de quarta ou quinta folha” (*Festa na Casa Grande*). Impossível não lembrar que deste estado desmerecedor do trabalhador da cana, que a ela se iguala na coisa ou peça utilizada pelo sistema, e de cujo sumo se extrai a pólvora de um açúcar que se cristaliza em pedras inconformes provocando faíscas de revolta, surgem as históricas queimadas de canaviais revolucionárias lideradas nos anos sessenta por um cassaco líder de cassacos Francisco Julião. Aí a pólvora da revolta subverte o açúcar, poeira impotente, pois diretamente vindo do fogo de água-ardente, sub-produto de paladar subversor, contrário ao doce, acaba explodindo de fato. Pois seu poder de fogo é álcool, que, de acordo com o poeta, “(...)”, se é preciso, apaga o incêndio/ e se é preciso, vem e acende-o;/ um álcool que possui duas pontas, / que age a favor como age contra” (“Meu álcool”, de João Cabral).

Daí João Cabral no poema “O Fogo no Canavial” pintar “A imagem mais viva do inferno./ Eis o fogo em todos os vícios:/ eis a ópera, o ódio, o energúmeno,/ a voz rouca de fera em cio.” E, contagioso, como outrora/ foi,e hoje não é mais, o inferno:/ ele se catapulta, exporta,/ em brulotes de curso aéreo,/ em petardos que se disparam/ sem pontaria, intransitivos;/ mas que queimada a palha dormem,/bêbados, curtindo seu litro./ (o inferno foi fogo de vista,/ou de palha, queimou as saias:/ deixou nua a perna da cana/ despiu-a, mas sem deflorá-la.) O fogo do canavial se confunde aí ao efeito ilusório da

aguardente, mencionada como parente, porém inimiga do doce por Gilberto Freyre<sup>49</sup>. Pois, como álcool “não se bebe, [se] contempla;/ é um álcool para convivência,/ álcool que dá a chama e o sopro/com tê-lo ao alcance do corpo” na contenção poética cabralina. Por outro lado, o poder satânico do fogo vem diretamente do refrão do alambique do poema de Ascenso Ferreira “Bumba-Meu-Boi”: “Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu? Se o copo era grande, pra que encheu!” Assim como o produto açúcar pode lucrar com doce prazer, o subproduto poético deste açúcar com que se lucra, pode queimar de dor. O lado irreverente modernista de Ascenso no poema “Branquinha”, se revela tanto louvação como sinal de cuidado ao fogo da popular cachaça. Extração poética ambígua desde o alambique, o seu engenho denota dor e prazer: “Branquinha”,/ “Branquinha”,/ é suco de cana/ pouquinho – é rainha,/ muitão – é tirana...”. Enquanto fonte de prazer, ela é rainha, mas enquanto vício ela é tirana. Enquanto fonte de prazer, ela precisa de tempo poético para seu desfrute, enquanto vício tirano, ela começa a atuar como contrachoque ao choque da usina. Também a esta “branquinha” muitos poemas foram dedicados<sup>50</sup>. A propósito, Gilberto Freyre se refere às batidas das diversas frutas tropicais misturadas com cachaça a uma mestiçagem<sup>51</sup> que também aparece em Cuba, com Guillén e outros que o anteciparam<sup>52</sup>. A exemplo deste seu “Secuestro de la mujer de Antonio” variam as texturas femininas até na aguardente: então a cana, matéria-prima poética de João Cabral volta a ser a mulata, musa inspiradora de Guillén: “Te voy a beber de un trago,/ como uma copa de ron;/ te voy a echar en la copa/ de un son,/ prieta, quemada en ti misma,/ cintura de mi canción<sup>53</sup>”.

Os vários graus de refinamento do açúcar apontados por Antonil em diversas etapas de seu cozimento associam-se poeticamente à cor da pele em suas transições do negro ao branco, em Cuba<sup>54</sup>. O barro do açúcar que em “Psicanálise do Açúcar” de João Cabral vai sempre subir, mestiço, à tona das subjetividades culturais variadas do brasileiro, desde o início é barro que se confunde à cor da pele cubana, como atesta a opinião de Guillén, em seu combativo prólogo a *Sóngoro Cosongo* sobre uma poesia crioula que nunca se esqueça do negro, porque este “aporta esencias muy firmes a nuestro coctel” (lembrando Freyre) a ponto de profetizar “Algún día se dirá: “color cubano”. Os poemas em *Motivos de son* dão continuidade implícita a *Sóngoro Cosongo*, porém enfatizam a musicalidade que existe nos brasileiros Ascenso Ferreira e Jorge de Lima, por exemplo. Em “La canción del bongó”, lê-se “Pero mi repique bronco,/ pero mi profunda voz,/ convoca al negro y al blanco,/ que bailan el mismo son,” ênfase que coincide com uma mestiçagem social

incorporadora dos títulos espanhóis de nobreza em “Poemas mulatos”: “En esa tierra, mulata/de africano y español/ (Santa Barbara de um lado,/del outro lado Changó),/ siempre falta algun abuelo,/cuando no sobra algún Don/ y hay títulos de Castilla/ con parientes em Bondó:” Aí, como no ensaio “Bola de Nieve”, Guillén sintetiza selo e caráter cubanos como sendo afro-espanhóis<sup>55</sup> lembrando tanto a nobreza no “dom” do tabaco de Ortiz como a da “arte” do doce de Freyre.

Em contrapartida, em “Sensemayá” de *West Indies Co.*, a cobra chega a significar outra coisa, com as “pupilas de vidrio” usadas em “Balada de los dos abuelos” para retratar o avô branco, e sugerem uma identidade estrangeira imiscuída. O tom de júbilo parece contar sobre a sua conquista: “Mayombe -bombe-mayombé! /Sensemayá, la culebra.../ Mayombe -bombe-mayombé!/ Sensemayá, la culebra.../ Mayombe-bombe-mayombé!/ Sensemayá, se murió!” Estes poemas oferecem, como, aliás, Bandeira percebe similarmente nos poemas de Ascenso Ferreira, um “sortilégio evocativo” tanto pelo ritmo da estrofe quanto pela musicalidade dos topônimos, selecionando as palavras em *Sertão*, por exemplo: Jatobá, Cabrobó, Ouricuri, Exu. Bandeira se pergunta: “O Ascenso de *Catimbó* e *Cana Caiana* poderia manifestar-se sem as influências do modernismo?” Claro que Ascenso alia sua própria vivência ao conhecimento mais tardio dos modernistas, como Bandeira reconhece. Por este sentido de experiência aguçado, Mario de Andrade percebe nele “o mérito de não descambar nunca para bêstia acadêmico”<sup>56</sup>.

Em “O Samba”, como em “Sensemayá” de Guillén, Ascenso Ferreira une hábitos ocidentalizados e aristocráticos da casa-grande, simbolizados no objeto leque naturalizado na forma das bananeiras, aos ritmos folclóricos sertanejos que entram em parafuso. Há, pois, três movimentos dialéticos significantes no poema: a lentidão dos primeiros, associados ao ritmo da casa-grande, é interrompida pela pressa dos outros em ventania passageira, e a restauração da lentidão. Cito algumas estrofes: “Os leques das bananeiras tomaram formas humanas/ e andam na sala, lentos, a abanar:/ “Olha o macaco saruê,/Olha o macaco saruá...”/ Mas pouco a pouco, se vão transformando/ em saltos de cabritos alegres, a brincar:/ Lá no meu sertão,/tem muita quixaba,/ que é cumê de caba/ também de cristão...” Com a intensificação do ritmo, “É o parafuso do samba/alheio das voltas todas que a cantiga dá:/ “Olha o Bambo-do-bambú-bambeiro/ olha o bambo-do-bambú-bambá.../ Olha o bambo-do-bambú-bambeiro,/ do bambo-do-bambú-bambeiro,/ do bambo-do-bambú-bambá...” Mas a ventania passou!

O parafuso, também, já não gira vertiginoso pelo ar...  
Os leques das bananeiras, de novo tomaram formas humanas  
E andam na sala, lentos a abanar:  
“Olha o macaco saruê,/olha o macaco saruá...”

No poema “O açúcar” em *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar, volta o jogo entre dor e prazer nas dobras escravizadoras do duro no dócil persistentes nas “usinas escuras”, dos “homens de vida amarga e dura” produzindo “este açúcar/ Branco e puro/ com que adoço meu café esta manhã em Ipanema”<sup>57</sup>. Hermenegildo Bastos percebe “como numa desmontagem, [que] o açúcar percorre o caminho de volta do açucareiro para a mercearia do Oliveira, daí para a usina em Pernambuco ou no Estado do Rio, até chegar aos canaviais que “Não nascem por acaso/ no regaço do vale”. Por fim, chega aos homens que o plantaram e o colheram”. Também observa que “o poema, como o açúcar”, é “afável ao paladar/ como beijo de moça, água/ na pele, flor/ que se dissolve na boca”. É o refinamento dos refinamentos.” No entanto, “o leitor, acompanhando a produção de “O açúcar” tem a rara oportunidade de ver a fabricação da ilusão”. E esta fabricação poética de ilusão, traduzida na falsa estética mercadológica do açúcar, “ars poética” que resgata as diversas etapas de fabricação do açúcar pela força do desejo subversivo, desperta a memória “pode[ndo] funcionar como uma bomba a explodir no interior do poema, fazendo os doces e os açúcares desandarem.”

As semelhantes “doces” e “dolorosas” dobras do complexo açucareiro entre Cuba e Brasil cujos resgates apenas se esboçam aqui a partir da análise de sua produção poética sintetizam-se em um poema que atesta esta preocupação cultural não menos identitária que revolucionária, escrito em espanhol por Ascenso Ferreira, intitulado “Cuba Libre”, de 1955, que diz: “Ayer eras una mezcla de ron y Coca-Cola /A la qual los americanos llamaban, en broma –Cuba Libre!/ Pero, despues, vinieron los barbudos de Sierra Maestra!/ Entonces el ron ha tomado el espiritu de la verdad/ mezclandose con sangre y arena!/ Dando una muestra a los pueblos de todo el mundo que Cuba/ es realmente libre!/ Libre para gloria de los Americanos y el honor de la humanidad!/ Sacad las manos de mi dulce Cuba, ‘gringos’!”

Hoje a fome de Cuba, como a do Brasil, isolados da mesa farta e próspera do banquete hegemônico das nações capitalistas, para além de quaisquer diferenças ideológicas, se desperta pelo mesmo estômago vazio em memória dos tempos coloniais do açúcar transculturado, precursor dos tempos globalizados. Este produto, assim como as subjetividades pulverizadas de hoje, se torna poeira da máquina de emagrecimento que exclui a gordura dos padrões



globais de troca, estado residual de um paladar desterritorializado através do uso dos adoçantes dietéticos. Poeira ou pó sacarino artificial. Por isso o açúcar é menos que poeira, é apenas *pó*, mas enquanto sílaba pode se reconstituir e ressignificar-se em pólvora e poesia.

## Notas

<sup>1</sup> Lezama Lima, *A expressão americana*. Trad., introd. e notas Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.139.

<sup>2</sup> Ana Luíza Andrade, “Economias simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria”, in *Declínio da arte/ascensão da cultura*, org. Antelo, Raul; Andrade, Ana Luíza, Barros Camargo, M. Lucia de; Almeida, Teresa Virginia. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998. Discute-se aqui a naturalização do dom, através da poética do tabaco de Jacques Derrida.

<sup>3</sup> Ana Luíza Andrade, “Políticas indigestas: gastronomia e antropofagia uma homenagem a Câmara Cascudo” in *Travessia revista de literatura* n.36, Ilha de Santa Catarina, jan-jun, 1998, pp.112-141. O artigo faz uma crítica às políticas econômicas cujos cortes resultam nas mudanças de paladar do brasileiro, no sentido de conformação a uma estética cultural que não é a sua, com o apagamento da memória de seus valores anteriores, e com a proliferação das cozinhas industriais para consumo padronizadas pelo *fast-food*. O número da revista publica uma série de fragmentos extraídos de *Antologia da alimentação no Brasil* de Luis da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livros Técnicos do Brasil, 1977.

<sup>4</sup> Para Gilles Deleuze, em sua leitura de Leibniz, em *A dobra: Leibniz e o barroco* (trad. Luiz Orlandi, São Paulo: Papiрус, 1998) a matéria-prima se torna *objétil* pela transformação correlativa do objeto ao qual o sujeito nos remete (p.53); pode se tornar acontecimento relacionado, “matéria de expressão”. As texturas da matéria existem em sua passagem da texturologia à logologia, como, por ex., a cana salta da moenda à página do poema de João Cabral, o que ficará claro mais adiante.

<sup>5</sup> O termo *transculturación* é cunhado por Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Azúcar y el tabaco*. Prólogo de Bronislaw Malinowski. Barcelona, Editorial Ariel, 1973. Na página 129: “...nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponer-lo para que em la terminología sociológica pueda sustituir, em gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente. Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado. Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan em Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.”

<sup>6</sup> Susan Buck-Morss, em seu conhecido artigo originalmente publicado na revista *October*, n. 62, 1992, pp.3-41. “Estética e anestésica: o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado” (trad. Rafael Azize, *Travessia*, nº 33, Florianópolis, 1980, pp.11-41) considera, em sua leitura de Walter Benjamin, o impacto das técnicas reprodutíveis na percepção humana, desde o choque (a essência da vida moderna) e o contrachoque, a droga e o vício, no século XIX, com o início da industrialização. Daí rever o sentido da estética kantiana, a de Baumgarten e de muitos outros, e voltar a um

resgate do sentido da *estesis*, origem da palavra *estética*, que designa o aparato sensorial, pelos gregos. Cito: “Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso, compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestésico através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a função de um fato objetivo.” (p.28)

<sup>7</sup> Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, “Walter Benjamin ou a história aberta” in *Obras escolhidas vol I Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994. Ver também, de Jean Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 1994. Onde o mito progressista imaginava a força das máquinas como o poder que impulsionava a história para a frente, Benjamin mostrava a evidência material de que a história não se mexe. E, de fato, a história está tão quieta que junta poeira. Ver, de Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project* Boston, Mass, The MIT Press, 1991.

<sup>8</sup> Jean-Joseph-Goux, em seu *Symbolic economies after Marx and Freud*, transl. Jennifer Curtiss Cage, New York: Cornell University Press, 1990, percebe uma gênese sexualizada do valor, que reproduz um imaginário de diferença. Goux explica que a reversão dos equivalentes gerais que têm o idealismo como instituição, leva Nietzsche e Marx à revalorização da terra e da mãe, metáforas de extração materna. No entanto, esta direção “materialista” é eliminada em favor da metafísica do valor e da idéia (p.6). Ver também, sobre o desejo em Lacan, Américo Vallejo e Lígia C. Magalhães, “Desejo” in *Lacan: operadores de leitura*, São Paulo: Perspectiva, 1979, pp.21-27.

<sup>9</sup> O meu artigo já foi mencionado. Trata-se de “Economias Simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria”. Ele parte de uma resenha do livro de Cabrera Infante, *Holy smoke*, London/Boston: Faber&Faber, 1985 (escrito originalmente em inglês e recém traduzido ao espanhol com o título *Puro humo*, Buenos Aires: Alfaguara, 2001).

<sup>10</sup> Peter Burke, “Don Tabaco e seu açúcar” in *Mais!, Folha de S. Paulo*, 23 de março de 1997, p.3. O historiador inglês anota semelhanças e diferenças entre os autores, mais do que sobre as matérias mesmas. Cito: “Os dois homens pertenceram mais ou menos à mesma geração: Don Fernando nascido em 1881, era 19 anos mais velho. Ambos tinham um amplo espectro de interesses, com centro na sociologia, na antropologia e na história. Ambos deram mostras de intenso apego às suas culturas, nas quais tinham suas raízes e que conheciam profundamente. Ambos interessaram-se pela vida cotidiana ou, por exemplo, pela história social do corpo. Assim como Freyre reconstruiu a aparência física da comunidade negra a partir de cartazes descrevendo escravos foragidos, Ortiz reconstruiu carinhosamente o andar balouçante característico dos negros curros, os jovens e vaidosos gângsteres negros de Havana. Os dois estudaram festivais – e, curiosamente, é don Fernando quem tem mais a dizer sobre o carnaval. Ambos escrevem prazientemente sobre a história da comida: assim como Freyre dedicou um estudo aos doces pernambucanos, Ortiz escreveu um livro sobre “La Cocina Afro cubana”. E os dois evocavam o passado com certa nostalgia. Mas Ortiz, apesar de ilhéu, não era insular, assim como Freyre, posto que regionalista, não era um

provinciano.” Na realidade o artigo pára no ponto em que se desdobraria a sua questão: “Como estes dois estudiosos, que aparentemente jamais se encontraram (embora soubessem da existência um do outro), teriam estudado a cultura alheia? É tão fácil quanto estimulante imaginar o que Don Fernando teria escrito sobre o samba. É tão difícil quanto fascinante tentar adivinhar o que seu Gilberto teria escolhido descrever em Cuba, à falta do sobrado, da senzala e da casa-grande.” Apesar de interessante, para mim, a pergunta fica limitada aos interesses de cada um, e não se alça através das dobras da própria matéria, para ter um maior alcance intercultural.

<sup>11</sup> Segundo a explicação sobre a obra literária de Hermenegildo Bastos, em um estudo elucidativo sobre o poema “O açúcar” de Ferreira Gullar: “Literatura é, portanto, um certo tipo de trabalho. Um tipo especial. Essa é a primeira informação estética que a obra nos dá (leiam-me e entendam-me segundo as minhas próprias determinações), uma informação sobre a própria obra, sobre o seu caráter especial e distinto, sua diferenciação. O paradoxo está que a condição mesma da autonomia é um dado histórico, extraliterário: a obra literária atende apenas às suas próprias leis porque essa é uma lei da modernidade e do desenvolvimento do capitalismo de que a literatura é parte constitutiva.” In “Usinas escuras x locus amoenus: a estética da mercadoria n’ “O açúcar” de Ferreira Gullar”, *Estudos de Literatura Contemporânea*, nº 13, Brasília, maio/junho de 2001, pp.19-29.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, trad. apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984. A alegoria emerge como um conceito barroco tradicional, mas Walter Benjamin vai modernizá-lo em sua leitura de Baudelaire e, em *Rua de mão única* (obras Escolhidas, vol II, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, SP: Brasiliense, 1995) ele tece alegorias em seus fragmentos, no sentido barroco e moderno, ou seja, no sentido de uma dialética do olhar entre o arcaico e o moderno. Em *The dialectics of seeing Walter Benjamin and the arcades project*, Susan Buck-Morss reconstrói as pontes entre os vários textos de Benjamin, fundamentando-se na dialética do olhar (de inspiração proustiana). No centro dos entrecruzamentos, entre o despertar e o sonho, entre a natureza petrificada e a transitória, fica a mercadoria, cujo traço é a fossilização (a natureza histórica) e cuja alegoria é a ruína (a história natural). Por outro lado, o fetiche é a fantasmagoria (história mítica) enquanto a imagem do desejo é o símbolo (a natureza mítica) (Boston, Mass, The MIT Press, 1991). A tradução deste livro foi feita por mim e está no prelo, a ser publicado pela editora da UFMG em colaboração com a editora Argos, de Chapecó, Santa Catarina.

<sup>13</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo*, p.35: “América sorprendió a Europa con el tabaco, ingenio que fabricaba castillos em el aire, y el siglo XVI fue la época de las Utopías, de las cidades de humo.”

<sup>14</sup> Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, 22ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. Ele diz: “o açúcar matou o índio”. (p.157)

<sup>15</sup> André João Antonil, *Cultura e opulência do Brasil* (texto confrontado com o da edição de 1711) 3ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/Ed. USP, 1982, p.109. Vera M. Kutzinski, em *Sugar’s secrets* observa a classificação das mulatas em termos de diferentes graus de açúcar refinado na série de *marquillas* de fumo intitulada “Muestras de azúcar de mi ingenio” de Eduardo Guilló para a marca *Para Usted*, reproduzida em ambos os volumes de Núñez Jiménez. Algumas legendas da série, similares à classificação de Antonil, são: “Quebrado de primera” e “Blanco de segunda “trén comum”, referentes a mulatas claras enquanto “quebrado de segunda” se refere à mulata mais escura. Esta série mostra a interseção discursiva do tabaco e do açúcar, segundo a autora, o que aqui eu considero como passagens alegóricas no sentido comparativo em que

remontaria das “marquillas” ao texto colonial classificatório dos tipos de açúcar em Antonil. Em *Sugar's secrets: race and the erotics of Cuban nationalism*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1993, p.48.

<sup>16</sup> Gilberto Freyre, *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil* (1939), ilustrações Guilherme Viana. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.16.

<sup>17</sup> Freyre, *Açúcar*, p.39.

<sup>18</sup> André João Antonil, *Cultura e opulência do Brasil* (texto confrontado com a edição de 1711). 3ª. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1982.

<sup>19</sup> Ismail Xavier, org., *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

<sup>20</sup> Walter Benjamin, “A arte na era da reprodutibilidade técnica”, em *Obras escolhidas I, magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165.

<sup>21</sup> Aqui mercadoria é o centro da vida de consumo, como na leitura que Walter Benjamin faz de Baudelaire, em “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”, em *Obras escolhidas*, vol. III, trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989, e Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, em *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

<sup>22</sup> *Notas Semanais* de Machado de Assis, 2 de junho de 1878, *OC*, vol.III, org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p.377.

<sup>23</sup> José Martí redactor, “Nena Traviesa”, em *La Edad de Oro*, Publicación Mensual de Recreo e Instrucción Dedicada á los Niños de América, Administración 77 William Street, New York, julio, agosto, septiembre, 1889. Edición que reproduce la realizada por el Gobierno Revolucionario em 1959, Editorial Gente Nueva, Palácio del Segundo Cabo, O'Reilly n.4, Habana Vieja, Ciudad de la Habana, Cuba.

<sup>24</sup> Frei Antonio do Rosário. *Frutas do Brasil, numa nova e ascetica monarchia*, Lisboa: Oficinas de Antonio Pedrozo Galram, anno de 1701.

<sup>25</sup> André João Antonil. *Cultura e opulência do Brasil* (texto confrontado com a edição de 1711). 3ª. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1982.

<sup>26</sup> Antonio Vieira, *Sermões*, org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

<sup>27</sup> José Rodrigues Melo, Prudêncio do Amaral. *Geórgicas brasileiras* (Cantos sobre as coisas rústicas do Brasil) (1781). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941. Versão em linguagem de João Gualberto Ferreira dos Santos Reis, biografias e notas de Regina Pirajá da Silva.

<sup>28</sup> Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*. Introd. Francisco Iglésias, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

<sup>29</sup> São os artigos “Economias Simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria”, in *Declínio da arte/ascensão da cultura* (Letras Contemporâneas/ Abralic, 1998 e “Cacos de cachimbo, fumaças, pipedreams” in *Revista Grifos*. UNOESC: Chapecó: Argos, 2001.

<sup>30</sup> A experiência do negro Menegildo em *Écue-Yamba-O! Historia afro-cubana*. Madrid: Editorial España, 1933, de Alejo Carpentier. Aí, dentre outras paisagens, Carpentier exhibe descrições da cana-de- açúcar e da Usina Central, atraindo para o romance aspectos pouco conhecidos da vida do negro cubano.

<sup>31</sup> Barnet, Miguel. *Biografía de um cimarrón*. Mexico, Argentina, España: Siglo XXI Editores AS, 1971. Em um estudo recente “Cacos de cachimbo, fumaças, pipe-dreams” publicado na revista Grifos (Chapecó: Argos, 2001) no *Dossiê Leituras Benjaminianas* organizado por mim, diferença entre o que a academia canonizou como “novela di testimonio” a exemplo de *Meu nome é Meu nome é Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos, trad. de Lélío Loureiro de Oliveira (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993) instantaneamente traduzido ao português, e esta *Biografía de un Cimarrón*, bem mais antiga e de muito maior identificação com o histórico escravocrata brasileiro, porém que, como muitos outros livros latino-americanos da época, acabou sendo esquecido pelo impacto de consumo que tinha a indústria editorial norte-americana no Brasil, principalmente durante os anos de ditadura, o que nos privava das leituras dos livros produzidos nos países vizinhos.

<sup>32</sup> O labor que é *labour* em inglês, coincidentemente significando *parto*, e que é uma das metáforas para a extração do sumo da cana na moenda, coincide também ao sentido de engenho.

<sup>33</sup> Alfredo Bosi, “Antonil ou as lágrimas da mercadoria”, em *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>34</sup> Ana Luiza Andrade, “Da casa do romance ao xadrez de Casas: texturas culturais/processos industriais”. *Revista Iberoamericana*, vol.64, n.182-183, 1998.

<sup>35</sup> Antonio Vieira, *Sermões*, org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

<sup>36</sup> João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>37</sup> Marta Peixoto, *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983. No entanto, o dobrar-se do sujeito poético à cana me parece mais como uma dobra no sentido deleuziano, em que a cana seria objéctil, matéria ou objeto que se conta na dobra do sujeito.

<sup>38</sup> Similar ao processo das máquinas esquizofrênicas no livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie*, nouvelle édition augmentée. Paris: Les Editions de Minuit, 1972, p.130.

<sup>39</sup> João Cabral de Melo Neto, “Moenda de usina”, em *Poemas pernambucanos*. Centro Cultural José Mariano, Sindicato da Indústria do Açúcar no Estado de Pernambuco, Ed. Nova Fronterira, 1988, p.160. Outros poemas de possível análise: “Arquitetura da cana de açúcar”, “O engenho moreno”, “O fogo no canavial”, “A cana e o século dezoito”, “Jogos frutais”, “O alpendre no canavial”, “O mar e o canavial”, “Psicanálise do açúcar”, “A cana-de-açúcar de agora”, todos no mesmo volume.

<sup>40</sup> Frei Antonio do Rosário. *Frutas do Brasil, numa nova e ascética monarchia*. Oficinas de Antonio Pedrozo Galram, anno de 1701. (meu destaque) Agradeço ao João Adolfo Hansen, por me ter apresentado este texto fascinante e me ter generosamente cedido uma cópia. São 36 as frutas listadas no livro: Ananás, Cana de açúcar, Coroa, Mamões, Umbús, Jabuticabas, Cajús, Mapurungas, Cambois, Oiticoros, Piquiás, Genipapos, Capucaias, Gargauba, Fruta do Conde, Coqueiros, Areticuapé, Macujes, Mangabas, Jaracatea, Mandacaru, Cajás, Pitangas, Caroatazes, Bananas, Gaiabas, Aracazes, Ubaias, Pitombas, Menduís, Morecís, Cardos, Oititubura, Joás, Maracujá, Perluxos.

<sup>41</sup> Ver o capítulo de Manuel Correia de Andrade “O desenvolvimento das Usinas e a Proletarização do Trabalhador Rural” em *A Terra e o Homem no Nordeste*. São Paulo: Livraria das Ciências Humanas, 1980, pp.93-122.



<sup>42</sup> Auto-arranque significando que se auto-inicia, automaticamente programado.

<sup>43</sup> Em um fragmento intitulado “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin constata: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. (...) Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e cosmovisões do século passado mostrou tão claramente onde conduzem a simulação ou a imitação da experiência, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza sim. Sim, admitamos: essa pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda humanidade. Trata-se de uma espécie de nova barbárie.” Walter Benjamin, *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). Seleção e Apresentação de Willi Bolle, São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p.196. Susan Buck-Morss comenta sobre a sociedade maquínica, o que se pode ligar ao sentido alegórico da “cana – pelotão que se fuzila” de João Cabral, no já citado “Estética e Anestésica”: “As populações urbanas e industriais começaram a ser percebidas como elas próprias uma “massa” – indiferenciada, potencialmente perigosa, um corpo coletivo que precisava ser controlado e modelado numa forma com sentido. Num certo sentido, esta era a continuação do mito autotético da criação *ex nihilo*, em que o “homem” transforma a natureza material ao dar-lhe a forma que quiser. Novo era o tema da coletividade social, e a divisão do trabalho à qual o processo criativo então se submetia.”(p.32).

<sup>44</sup> Ascenso Ferreira, *Poemas* (1922-1949) prefácio de Manuel Bandeira, ilustração da pintora pernambucana Rosa Maria – Edição de luxo dos poemas de Ascenso Ferreira, Rio/maio,1951, p.87.

<sup>45</sup> Joaquim Cardoso, “Canção de um tempo sem tempo” (1981), do qual transcrevo as duas últimas estrofes: *Esta música está sempre numa esfera/ Girando e regirando ao mesmo tempo;/Um ciclo que sempre está revindo/Numa simples circulação solar// Nas teclas que são de nitrogênio/ E nas que de carbono se transformam/ Surgem sempre hidrogênio/ E de novo girando, oxigênio/Num rodar perene e musical./ É o ciclo da luz, da luz do Sol.* (Joaquim Cardozo, *Poemas selecionados*, org. César Leal. Recife: Bagaço, 1996, p.175)

<sup>46</sup> Este tempo inconforme ou impossível é debatido, a partir do conto de Baudelaire “La fausse monnaie”, por Derrida, em “The poetics of tobacco”, *Given time: counterfeit money*. Transl. Peggy Kamuf. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p.104.

<sup>47</sup> Em *O brasileiro entre outros hispanos* de Gilberto Freyre, lê-se: “...a subordinação acentuada do homem norte-americano pela chamada Revolução industrial e que fez do relógio suíço e dos instrumentos ingleses, franceses e alemães de medição do tempo, uma espécie de fetiches. Esses fetiches teriam seus maiores dias de prestígio na época de supervalorização da velocidade associada ao máximo de aproveitamento do tempo: a época dos trens expressos que foi a época por excelência de valorização da “hora inglesa” e da “palavra do inglês”. E por isso mesmo, acrescenta Freyre, “uma reabilitação do “mais ou menos” do ibérico com relação às horas de partida de chegada, e por conseguinte, de ação dos próprios homens de negócios”. *O brasileiro entre os hispânicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, p.43.

<sup>48</sup> Nicolás Guillén, *Obra poética: 1920-1972*, 2 vols., ed. Angel Augier. Havana: Editorial Arte e Literatura, 1974.

<sup>49</sup> Freyre estabelece um parentesco entre doces e aguardentes, em *Açúcar*: “têm um antepassado comum: o açúcar de cana, mas são primos ou parentes que quase não se falam. Separados. Antagônicos. Odeiam-se, até ninguém bebe cachaça comendo bolo, doce ou biscoito. Sabe-se haver mesmo certa aversão do bebedor inveterado de

aguardente a tudo quanto seja doce ou comida açucarada”. *Açúcar*, p.49.

<sup>50</sup> Câmara cascudo conta a lenda do açúcar e da cachaça, onde Jesus abençoa a cana por aliviar sua sede e adoçar a sua boca, e o diabo, que vai ao mesmo canavial, azeda a sua boca e queima a goela, prometendo que da cana o homem haveria de tirar uma “bebida tão ardente como as caldeiras do inferno. É por isso que a cana dá açúcar pela benção do senhor e a cachaça, por causa da maldição do diabo.” em *Prelúdio da cachaça: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

<sup>51</sup> Gilberto Freyre, *Alhos & bugalhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

<sup>52</sup> Vera M. Kutzinski em *Sugar's secrets: race and the erotics of Cuban nationalism* (Charlottesville and London: University of Virginia Press), 1993. A autora retraça todas as referências cubanas à mestiçagem, principalmente em relação à mulata como elemento erótico cultural.

<sup>53</sup> Nicolás Guillén, *Obra poética: 1920-1972*, 2 vols. Havana: ed. Angel Augier. Editorial Arte y Literatura, 1974.

<sup>54</sup> Aludo aqui às perceptivas análises da já citada Vera Kutzinski a respeito destas transições do açúcar associadas às diferentes tonalidades de pele das mulatas. No entanto, ela as percebe sem conhecer o livro de Antonil, *Cultura e opulência*, que vai oferecer a origem colonial dos tipos de açúcar (associados também à qualidade do produto final, e portanto, já marcados socialmente) aos quais remontam estas passagens modernas, impressas nas *marquillas* de fumo analisadas pela autora.

<sup>55</sup> A opinião é de Keith Ellis, em *Nicolás Guillén: poesia e ideologia*. Trad. e ed. José Rodríguez Feo. Ciudad de la Habana: Unión de los Escritores y artistas de Cuba, 1987, p.157.

<sup>56</sup> Prefácios de Manuel Bandeira, Sergio Milliet e Mario de Andrade, em *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981.

<sup>57</sup> Hermenegildo Bastos, “Usinas escuras x locus amoenus a estética da mercadoria em ‘O açúcar’ de Ferreira Gullar”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.13. Brasília, maio/junho de 2001, pp.19-29. As citações do texto estão respectivamente nas páginas 23, 24 e 27.